Quêtes littéraires n° 5, 2015

Florence Fix

Université de Lorraine (Nancy)

Mon portrait par Bonnat : imaginaire scénique de l'homme politique républicain

Durant la IIIe République française, Léon Bonnat, éminent membre de l'Académie des Beaux-Arts, fut le portraitiste de nombreux hommes politiques : on lui doit, contemporains des photographies de Nadar qui fait adopter à ses modèles des postures solennelles similaires, les portraits de Gambetta, Ferry, Thiers, Grévy (mais aussi de Victor Hugo et Louis Pasteur), pour la plupart aujourd'hui exposés au Musée de l'Histoire de France de Versailles. La stratégie narrative de ces tableaux très intentionnellement sobres et sombres, dégageant uniquement un port de tête altier et lumineux, s'inscrit dans la construction d'une *imagerie républicaine* telle que l'a identifiée Maurice Agulhon, une iconographie qui impose durablement une représentation des hommes de pouvoir. Le portrait par Bonnat, de style immédiatement identifiable, met en effet l'accent sur le visage de l'homme politique, son costume sombre se confondant avec un fond noir : ce visage sérieux et austère s'impose comme un « support signifiant » (Balandier, 1985 : 36), en ce qu'il rappelle le « modèle organique » (Balandier, 1985 : 23) en usage en Europe notamment dès la *République* de Platon puis le *Policratus* de Salisbury. L'homme de pouvoir est à la tête d'un gouvernement et constitue la tête pensante d'un pays : son regard direct, son front haut et ses traits fermes sans sourire constituent la garantie d'une gouvernance solide.

1. Le pouvoir en portrait

Aussi lorsque, dans plusieurs pièces de théâtre de la Belle Époque, la didascalie « Portrait par Bonnat » installe un intérieur de riche bourgeois sur scène, elle désigne une référence explicite et le faux Bonnat que la virtuosité d'un décorateur ne

Prof. Florence Fix – professeur en littératures et arts à l'Université de Lorraine (Nancy). Adresse pour correspondance : UFR ALL Université de Lorraine, 3 place G. de Bouillon, F-54000-Nancy, France ; e-mail : florence.fix@univ-lorraine.fr.

manque pas d'y faire figurer[1] fonctionne comme signe, non directement du tableau, mais de l'imaginaire républicain. La République en effet autorise chacun à être élu et chacun à être peint par Bonnat (pour peu qu'il puisse payer le peintre à la mode), à l'exemple de l'industriel Isidore Lechat dans *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau (1903). Ainsi se trouve présenté son intérieur à la scène 2 de l'Acte II :

> Un petit salon Louis XVI richement meublé de meubles anciens, mais avec des détails qui choquent, çà et là. Les murs du fond garnis de panneaux de soie ancienne… À gauche, grande porte ouverte sur un autre salon, également luxueux. Autre porte communiquant avec le cabinet d'Isidore Lechat. À droite, haute fenêtre donnant sur le parc qu'on aperçoit dans le soleil. Sur une console ancienne de grand prix, un Amour en terre cuite, outrageusement moderne, maniéré et ridicule, offrant une rose. À côté de bibelots très beaux, tout un bric-à-brac cher et hurlant. Sur les murs de droite et de gauche, des portraits anciens représentant des princesses et des seigneurs d'autrefois. Un portrait en pied d'Isidore Lechat bien en évidence, flanqué de deux réflecteurs électriques (Mirbeau, 1999 : 212).

Le personnage ne manque pas (Acte II, scène 10) de souligner à ses invités la provenance de ce portrait mis en évidence par l'éclairage électrique moderne :

> Isidore, *les voyant en contemplation devant son portrait.* Un Bonnat, mes enfants… comme les présidents de la République… Attendez… attendez !… *(Il allume les deux réflecteurs électriques. Se reculant pour juger de l'effet.)* Tenez !… D'ici ?… Qu'en dites-vous ?
>
> Phinck. Superbe… Puissant !
>
> Gruggh. Et quelle ressemblance !
>
> Isidore, *tapant sur l'épaule de Gruggh.* Trente-cinq mille, mon vieux !… C'est une page, hein ?… (Mirbeau, 1999 : 235).

Ce tableau qui ne vaut que parce qu'il est coûteux et parce qu'il singe les présidents se trouve clairement désigné par le dramaturge comme n'ayant pas de valeur esthétique, tant il est pris en charge par le personnage égoïste et vantard du parvenu. La dissociation entre la voix du personnage et la voix auctoriale invite le spectateur à comprendre l'inverse de ce qu'en dit le parvenu portraitisé. Ainsi ces pièces sont des comédies et rappellent à notre attention que Léon Bonnat fut la cible d'humoristes et de critiques d'art fustigeant le peintre des commandes officielles, membre de l'Académie des Beaux-Arts et tout puissant directeur de l'École des Beaux-Arts de 1905 à sa mort en 1922. Et si, dans l'article « Degas » publié dans le journal *La France* le 15 novembre 1884, Octave Mirbeau le place avec Mariano Fortuny et Ernest Meissonier parmi les « barbouilleurs de mode » (Mirbeau, 1993-1 : 77) et s'agace jusqu'en 1907 dans un article sur le Salon de ses invariables portraits « d'un ton lie

1. Lors de la représentation de la pièce en avril 1903 à la Comédie-Française, le « portrait par Bonnat » figurant dans le décor fut exécuté par l'un de ses élèves.

de vin sur un fond chocolat » (Mirbeau, 1993-2 : 440), Alphonse Allais est plus direct, qui dans ses chroniques se moque du brun dominant de ses tableaux en évoquant la « couleur caca »[2] (Allais, 1989 : 621) du « fécal Bonnat » (Allais, 1989 : 467), peintre des bourgeois obtus, les « bourgeois sans bornes » (Allais, 1989 : 467), ses tableaux considérés comme accessoires, au même titre que la Légion d'honneur, pervertis par des parvenus en quête d'une députation imméritée.

Dans la didascalie par laquelle Octave Mirbeau décrit l'intérieur bourgeois, les « portraits anciens représentant des princesses et des seigneurs d'autrefois » se suffisent à eux-mêmes, sont discrets et de bon ton tandis que de toute évidence le portrait par Bonnat rejoint le « bric à brac » kitsch réuni par la famille résidant au château de Veauperdu – nom dans lequel on lit sans peine le veau d'or sacrifié par ces nouveaux riches en mal de reconnaissance sociale. Dès lors, on peut aussi lire l'arrogante assertion du financier Lechat en la retournant : un Bonnat « comme les présidents de la République », un Bonnat « comme les parvenus » qui se vantent de pouvoir l'acheter : les présidents de la République française ont le même peintre que les bourgeois, ils n'ont pas la singularité des portraits officiels des rois mais la médiocrité généralisante d'objets à valeur marchande et non à valeur symbolique. Le « portrait par Bonnat » se trouve impliqué dans la réticence qui touche plus généralement la République, système en mal de représentation après les fastes de l'Ancien Régime et de l'Empire.

La République « invisible »[3] se trouve en effet en déficit de lisibilité ; là où les portraits anciens sont irréfragables, n'exigent pas déchiffrement car leur « éloquence » comme celle de Monet que Mirbeau n'a cessé de défendre dans ses articles est muette et digne, les portraits de Bonnat appartiennent au registre du « cher et hurlant » ; ils « jurent » dans tous les sens du terme et se parjurent aussi car ils mentent et encombrent les intérieurs modernes. Ainsi, dans la comédie intitulée *Le Système Ribadier* (Acte I, scène 8), la veuve qui dispose du portrait de son défunt époux par Léon Bonnat disqualifie l'austérité sombre du tableau par un vocabulaire populaire et une dévalorisation comique en signalant qu'il doit être lu par antiphrase :

> THOMMEREUX. Par quelles épreuves il faut passer. (*Angèle regarde étonnée Thommereux, la figure allongée, montrant le tableau.*) Le voilà, ce cher ami ! Pauvre femme !... avec quel culte vous gardez son image !...

---

2. Le texte loufoque porte sur les éclaireurs japonais, soldats cul-de-jatte particulièrement efficaces pour échapper au regard de l'ennemi car : « Selon la couleur des milieux dans lesquels il évolue, l'éclaireur revêt un costume d'un ton analogue, gris sur les routes, vert dans la campagne, couleur caca dans les tableaux de Bonnat » (Allais, 1989 : 621).

3. Cette invisibilité est raillée par Maupassant dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* (1880) : un opportuniste employé de ministère est parvenu à parfaitement imiter l'Empereur Napoléon III, ce qui lui vaut des éloges, mais à l'arrivée au changement de régime politique « la République n'étant pas un personnage palpable et vivant à qui l'on peut ressembler, et les présidents se suivant avec rapidité, il se trouva plongé dans le plus cruel embarras, dans une détresse épouvantable » (Maupassant, 2004 : 10).

Angèle, *passant à droite*. Hein ? Robineau ?... Ah ! bien ! parlons-en, de lui ! C'est un joli coco ! (Feydeau et Hennequin, 1988 : 27)

« Joli coco », fourbe et adultère, le mari peint par Bonnat ; menteurs et traîtres également, les hommes politiques de la III[e] République dont les portraits officiels furent aussi de Bonnat et dont les noms et l'image médiatique furent entachés de scandales ? Jules Grévy qui démissionna suite au scandale des décorations, Léon Gambetta et sa République opportuniste, Adolphe Thiers, responsable de la répression sanglante de la Commune composent ainsi une galerie de portraits composites concourant à la représentation d'une République peu fiable et de ce fait peu crédible.

2. Art officiel et scène comique

La III[e] République française se constitua par l'image, craignant le déficit de représentation au regard de l'Ancien Régime. Or, des commandes officielles de portraits amenèrent des collisions entre l'art et la politique et la constitution d'un « art officiel républicain » qui après l'art de cour tenta d'en reprendre le panache et la visibilité. Mirbeau prétend dans une critique d'art de mai 1907 « voir Clémenceau ramasser le pinceau de Mr Bonnat » (Mirbeau, 1993-2 : 436) car s'il apprécie et respecte le premier, il n'a que mépris pour le second.

Ainsi, le statut du portrait pictural de l'homme d'État, dévié par sa prise en charge littéraire, se modifie et devient signe en négatif, en creux d'une défiance envers le politique marqué par son utilisation en tant que décor de théâtre comique. À la fiction du grand homme en soucieux penseur installée par la peinture, il superpose la lecture d'un appétit dérisoire de pouvoir et d'apparat. La représentation littéraire infléchit ainsi le tableau vers une intentionnelle *mélecture* critique. Le portrait politique censé incarner un système nouveau, la République, ressort de codes académiques anciens et à ce titre, il n'attire guère que les parvenus et les actrices, en mal de reconnaissance et surtout de légitimité ancienne. Les fortunes anciennes, comme les talents avérés, n'ont selon Mirbeau pas besoin de Bonnat : il n'y a guère que les petites actrices, comme l'indique ironiquement Jules Renard dans son *Journal* le 13 janvier 1897, qui se laissent prendre à préférer cet académisme à l'art moderne.

Mlle Henry Fouquier est peu à la conversation, parce qu'elle aura une audition demain matin. Elle veut entrer au théâtre. Des peintres comme Henner ou Bonnat ont fait ou font son portrait. C'est ennuyeux, de poser, mais c'est si beau ce qui sort du pinceau de ces messieurs-là ! Le reste n'existe pas. Valloton écrase de l'encre (Renard, 2002 : 301).

Il n'est même pas besoin de voir le portrait, et pas même qu'il ait été peint, qu'il soit fait ou à faire : le nom seul de Bonnat, souvent associé à d'autres peintres académiques, suffit à se constituer en signe de médiocrité, d'anti-modernité, indigne d'être

retenu pour lui-même, prétend Octave Mirbeau, dans un article publié dans *La France* le 3 juin 1885, non sans mauvaise foi envers sa célébrité, car « c'est bien le moins qu'on oublie jusqu'à leurs noms quand on parle d'art » (Mirbeau, 1993-1 : 205). Dès lors, ce qui se donne à lire en contrepoint du texte dramatique, ce sont les noms dont ne parlent pas les personnages scéniques de parvenus, mais que défendent leurs auteurs : Georges Feydeau, peintre lui-même, fut un amateur éclairé d'art contemporain, notamment de François Bonvin et si sa passion du jeu le contraignit à vendre quasiment toute sa belle collection de Monet, Sisley, Pissarro et Jongkind, il ne cessa jamais d'égratigner ceux qui, satisfaisant au goût de la mode et du pouvoir, se tournèrent vers les refuges de l'art académique comme Bonnat. Octave Mirbeau défendit dans ses chroniques et articles journalistiques Monet, Pissarro, Van Gogh et Bonvin dont il écrit dans *Le Gaulois* le 14 mai 1886 que son talent va de pair avec sa discrétion car il n'a pas eu à faire « la réclame » (Mirbeau, 1993-1 : 263) comme Bonnat. Bonvin est un artiste qui s'inspire des peintures flamandes ; ses tonalités sont, comme celles de Bonnat, sombres et son style figuratif, mais la « noirceur » de l'académisme n'est pas question de couleur ; elle renvoie à une fixité, un artifice, une austérité pompeuse et sans profondeur. Des tableaux de Bonnat, Octave Mirbeau écrit dans le journal *La France* le 1er mai 1885, que ce sont des « portraits maçonnés, qu'on dirait pétris dans le mortier » (Mirbeau, 1993-1 : 161), aussi leurs tons « endeuillent »-ils (Mirbeau, 1993-1 : 109) les expositions, écrit-il encore dans *La France* le 31 janvier 1885. Transposés à la fébrile scène comique, les tableaux de Bonnat font entendre une voix auctoriale critique qui les dénonce comme des marqueurs d'un pouvoir clinquant, artificiel et superficiel, sans profondeur et lié à l'argent.

Les hommes politiques de la Belle Époque sont pris dans une double injonction contradictoire : d'une part, nimber leur pouvoir du sérieux et de la solidité indispensables à un pays qui a changé de mode de gouvernement plusieurs fois au cours du siècle, passant de monarchie à Empire et inversement, d'autre part construire une image de République jeune, vivace, comme en témoigne l'adoption de l'effigie de Marianne. Celle-ci réussit l'impossible syncrétisme du passé (la semeuse antique) et du présent (la jeune fille muse républicaine) tandis que les tableaux de Bonnat, de sage facture classique, ne témoignent en rien de l'art moderne, fussent-ils éclairés par des réflecteurs électriques, comme dans le salon de mauvais goût d'Isidore Lechat. À la pétrification du style correspond la pétrification du peintre, enfermé dans le désir de plaire au pouvoir, scellant son appartenance à ce que Mirbeau nomme dans un article du 30 janvier 1915 « la marmaille ». En effet, lorsque Léon Bonnat, avec d'autres officiels de la République, se rend à Berlin pour faire sa cour à Guillaume II, l'écrivain affirme que :

> Rien ne bouge de cette conception que nous nous sommes faite immuable d'un art officiel immuable, et des privilèges, des honneurs qui y demeurent attachés, immuablement (Mirbeau, 1993-2 : 501).

Immuable et austère portrait officiel pétrifié que conservent les bourgeois, le tableau de Bonnat est un meuble encombrant dans *Le Système Ribadier*, comédie de Georges Feydeau et Maurice Hennequin, représentée en novembre 1893 au théâtre du Palais-Royal à Paris. Une veuve qui a appris au décès de son époux, Robineau, que celui-ci l'avait beaucoup trompée durant leur mariage qu'elle croyait heureux, n'en conserve pas moins le portrait de celui-ci, inlassable sujet de conversation, dans le salon de l'appartement où elle vit avec son second époux, Ribadier (Acte I, scène 2) :

> Angèle. Eh ! aussi, c'est ce portrait ! Chaque fois que je le regarde, je sens la colère qui me monte au cerveau.
> Ribadier. Ah ! bien ! envoie-le au grenier, si c'est ça !... pourquoi le gardes-tu ?
> *Il s'assied à droite de la table.*
> Angèle. Ah ! parce qu'il est de Bonnat… si ce n'était que pour les traits de feu Robineau, va, il y a longtemps … mais c'est un Bonnat… même de son mari, ça se garde, c'est décoratif ! (Feydeau et Hennequin, 1988 : 15)

Les « arts décoratifs » n'existent pas encore à l'époque tels qu'on les connaît aujourd'hui : à Paris, l'école royale de dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques n'a pris le nom d'école nationale des arts décoratifs qu'en 1877. Le « décoratif » est à comprendre comme valeur mineure, marchande et utilitaire face à la valeur immuable et sans concessions de l'art.

3. Mensonge du portrait

Objet de décor bourgeois, le tableau n'emblématise pas les valeurs de la République mais celles des républicains modérés, personnages de la comédie fin-de-siècle où l'adultère dans le domaine privé s'offre en miroir des scandales de l'État dans le domaine public. La double imposture affirme alors que le tableau conserve, non des valeurs immuables de fidélité et de dignité, mais au contraire le souvenir de la trahison.

> Ribadier. Je ne te dis pas, mais si ton caractère doit s'en ressentir, si la paix du ménage doit en être menacée, tiens, veux-tu que je demande à Bonnat de le retoucher… de le modifier, il en ferait un seigneur du moyen âge… le temps efface bien des choses ! Eh ! bien, ça l'éloignera.
> Angèle. Non, j'entends le garder comme ça.
> Ribadier. Ah !
> Angèle. Il est bon que je conserve devant les yeux cet échantillon de la fidélité conjugale… quand ce ne serait que pour m'apprendre à me méfier de toi ! (Feydeau et Hennequin, 1988 :15)

Voilà le mari volage prévenu ! Le portrait est un redoutable espion, un regard fixe et hostile qui contrôle tout ; Isidore Lechat n'en a-t-il pas fait des copies miniatures (Acte I, scène 9) afin de les insérer dans les divisions du plan de son immense propriété afin d'être toujours partout ?

> Phinck. Mais qu'est-ce que c'est que tous ces petits bonhommes… multicolores… qui sautillent et gambadent… dans chacune des divisions du plan ?...
>
> Isidore. Tu ne devines pas ?
>
> Phinck. Non !
>
> Isidore. Mon portrait… À la loupe… il est très ressemblant !... Une idée… ça !... On voit tout de suite… que cette propriété n'appartient pas à un mufle ! […] (Mirbeau, 1999 : 205)

Au-delà du fait que ce discours révèle par antiphrase le personnage comme le rustre parvenu et le mufle qu'il prétend ne pas être, le portrait s'affirme comme un désir totalitaire de contrôle : miniaturisé en divers exemplaires sur le plan d'Isidore Lechat dans la pièce de Mirbeau, susceptible d'être retouché comme le suggère Ribadier dans celle de Feydeau, cet objet entré dans l'ère de la reproductibilité n'est pas une œuvre d'art. Copié et exposé dans un salon bourgeois, « son pouvoir de témoignage historique », mais aussi son « autorité » s'en trouvent ébranlés (Benjamin, 2014 : 21). Double imposture, il n'est ni art authentique ni discours sincère : il rappelle une tromperie et en est une. Angèle, enferrée dans la jalousie conjugale, se réfère ainsi constamment au tableau de Bonnat comme objet la maintenant dans le passé, dans la fixité obsessionnelle de la méfiance envers la « fonction », non pas de l'homme politique, mais de l'époux (Acte I, scène 2) :

> Angèle. […] Eh bien ! ce portrait est là pour me dire : « Souviens-toi que tous les maris sont des parjures et des infidèles ! » Il n'y a pas à récriminer, c'est inhérent à la fonction.
>
> Ribadier. Ah ! voilà ce que dit Robineau du fond de sa toile !
>
> Angèle. Parfaitement ! Et il ajoute en plus : « Regarde, je t'ai bien trompée et tu ne t'en es jamais aperçue… Eh bien, mets-toi bien en tête que tous tes maris te tromperont comme je t'ai trompée. »
>
> Ribadier. Tous tes maris ?
>
> Angèle. Ne te fie pas aux apparences… plus les maris ont de choses à se reprocher, plus ils ont soin de les sauver, les apparences… n'en crois ni tes yeux ni tes oreilles, cherche, épie, surveille, et si tu ne vois rien, dis-toi que tu as mal cherché et n'en sois que plus persuadée qu'il y a quelque chose !
>
> Ribadier. Non, c'est à rendre fou !
>
> Angèle, *descendant à gauche*. Voilà le langage qu'il me tient, M. Robineau, par Bonnat (Feydeau et Hennequin, 1988 : 15-16).

On se souvient qu'à l'issue du drame romantique *Hernani ou l'honneur castillan* (1830) – dans lequel Sarah Bernhardt triomphait depuis 1877 lorsqu'en 1892 Georges

Feydeau proposa *Le Système Ribadier* – le protagoniste accepte la mort volontaire afin d'obéir à la parole donnée au vieux Don Ruy Gomez. Cette parole scellée dans la galerie de portraits de la famille de Silva[4] est rappelée par le tableau : signe de l'engagement passé, le portrait ne représente pas tant l'ancêtre ou le dignitaire disparu que ses valeurs qui, elles, perdurent. Le tableau ancien assure la permanence, le tableau moderne n'atteste que de l'imposture. C'est d'ailleurs au portrait par Bonnat que, dans un monologue adressé, un admirateur d'Angèle Ribadier avoue à son défunt époux en être épris (Acte I, scène 8) : « Thommereux, *au tableau*. Mon pauvre ami… Je vais donc pouvoir épouser ta femme maintenant ! Je vais pouvoir prendre ta place sans te faire une saleté… » (Feydeau et Hennequin, 1998 : 26). Le portrait autorise l'aveu de toutes les compromissions de la bourgeoisie moderne quand le tableau ancien appelait à ne pas survivre à l'infamie d'un possible parjure.

La pièce de Feydeau et Hennequin étant une comédie, Angèle est bien entendu trompée sans le savoir par Ribadier, le curieux « système » de celui-ci, qui donne son titre à l'œuvre, consistant à l'hypnotiser et à l'endormir dès qu'il rend visite à sa maîtresse : le tableau de Bonnat et l'hypnose, deux procédés modernes et à la mode, composent ainsi deux éléments qui concourent à l'aveuglement. La perception de l'image ici va à l'encontre de l'opinion communément admise selon laquelle le tableau serait illustration du texte, contribuerait à une compréhension plus efficace et immédiate. Or le discours auctorial porté sur le portrait par Bonnat s'affirme comme une lecture inversée, dissidente : le dialogue de théâtre en dénonce l'imposture, le pose comme faux et mensonger. Les spectateurs sont invités à se dessaisir de la première impression – austérité, dignité de la fonction politique – pour percevoir dans l'arrière-plan noir du tableau la face sombre de l'exercice du pouvoir, dans ses abus et ses impostures. Le tableau, objet de décor scénique, est nécessairement un faux, mais cette fausseté a pour ambition de donner les signes du vrai, ou du moins de l'illusion référentielle : ici il s'affirme comme faux.

BIBLIOGRAPHIE

Agulhon M. 1989. *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris. Flammarion.
Allais A. 1989. « Un excellent homme distrait ». 467-469 ; « Les culs-de-jatte militaires ». 620-622. In Œuvres anthumes. Paris. Robert Laffont. « Bouquins ».
Balandier G. 1985. *Le détour, pouvoir et modernité*. Paris. Fayard.
Benjamin B. 2014. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris. Allia.

4. « Vous tous, soyez témoins », est la dernière phrase de l'Acte III, scène 7 : adressée « aux tableaux » elle scelle l'engagement pris par Hernani de se souvenir qu'il est redevable envers Don Ruy Gomez, son rival (Hugo, 1985 : 618). À la fin de la pièce, Acte V, scène 6, afin de ne pas avoir « la trahison / Écrite sur le front » (Hugo, 1985 : 665), le jeune homme se suicide.

Feydeau G., Hennequin M. [1892] 1988. Le Système Ribadier. In *Théâtre complet* 2. Paris. Garnier.
Hugo V. [1830] 1985. Hernani. In *Théâtre 1*. Paris. Robert Laffont. « Bouquins ».
Maupassant G. [1880] 2004. *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*. Paris. Mille et une nuits.
Mirbeau O. 1993-1. *Combats esthétiques*. Tome 1. Paris. Séguier.
Mirbeau O. 1993-2. *Combats esthétiques*. Tome 2. Paris. Séguier.
Mirbeau O. [1903] 1999. Les Affaires sont les affaires. In *Théâtre complet*. Saint Pierre du Mont. Éditions interuniversitaires Eurédit.
Renard J. 1990. *Journal 1897-1910*. Paris. Robert Laffont. « Bouquins ».

A Portrait by Léon Bonnat. Republican politicians on stage

ABSTRACT: Before World War 1, French painter Léon Bonnat became famous by portraying celebrities, among which almost every leading politician in the newly founded Republic. His academic and dark style however was criticized by art critics and humourists; hence his portraits put on stage in character comedies have to be read as critics of the very people they represent and of himself as an official artist.

Keywords: French Third Republic, Bonnat, Feydeau, Mirbeau, Official Portraits.